

Wolfgang Matzat

Liebe und Natur in Garcilasos Eklogen

1. Einleitung

Garcilasos Wendung zur Bukolik, der wir nach Meinung vieler Interpreten seine schönsten Verse verdanken, ist für den Leser der Sonette und *Canciones* kaum vorauszusehen. Denn von jener idealen Naturlandschaft, welche den szenischen Kontext der Hirtendichtung bildet, finden sich in der höfisch-petrarkistischen Lyrik Garcilasos¹ nur wenige Spuren. Dies ist umso bemerkenswerter, als ja schon in Petrarcas *Canzoniere* die Liebesdarstellung immer wieder mit der Evokation eines idyllischen Naturambientes verbunden wird. Demgegenüber situiert Garcilaso in seinen Sonetten und *Canciones* die Liebeserfahrung fast ausschließlich in einem seelischen Innenraum. Landschaften werden hier, wenn überhaupt, nur im allegorischen Modus präsentiert, vor allem als Gebirgslandschaften, welche die Gefahren der Liebe versinnbildlichen (Sonette VI, XXXVIII). Wenn Garcilaso äußere Kontexte weitgehend ausspart, so entspricht dies natürlich der Tendenz zu einer vom Gefühl der Ausweglosigkeit geprägten Selbstreflexion, von der seine frühen Texte häufig geprägt sind. Die Wahl des pastoralen Genres, in dem die Landschaftsdarstellung eine unverzichtbare Komponente bildet, ist somit ein deutliches Zeichen einer Neuorientierung. Vor diesem Hintergrund will ich im Folgenden der Frage nachgehen, in welcher Weise Garcilasos Liebesdarstellung durch den Wechsel des Gattungsparadigmas von den höfisch-petrarkistischen Formen der Lyrik zur Ekloge beeinflusst wird.

Die pastorale Dichtung, die Garcilaso vor allem in ihren Ausprägungen bei Vergil und Sannazaro rezipierte, impliziert nicht nur einen Kontextwechsel der Liebeserfahrung, sondern eröffnet auch die Möglichkeit einer Transformation der höfisch-petrarkistischen Liebeskon-

¹ Die Liebesdarstellung der Sonette und *Canciones* wird hier als höfisch-petrarkistisch bezeichnet, da sich in diesen Texten die Einflüsse der spanischen höfischen Tradition und des italienischen Petrarkismus in häufig unentwirrbarer Weise vermischen.

zeption. Diese Transformation weist drei Aspekte auf: den Aspekt der Naturalisierung, den Aspekt der Sozialisierung und den Aspekt der Ästhetisierung. Die Naturalisierung ergibt sich zunächst aus der metonymisch-metaphorischen Relation zwischen dem in Lobpreis und Klage sich ausdrückenden Liebeserleben und dem Naturkontext. Liebe kann auf diese Weise als Naturvorgang präsentiert werden, was vor allem auch erlaubt, ihre biologische und sexuelle Dimension in neuer Weise – jenseits der Alternative von derber Anspielung und moralischer Selbstbezüglichung – zu integrieren. In diesem Zusammenhang ist an die These von Hellmuth Petriconi zu erinnern, dergemäß die Vorstellung einer im Goldenen Zeitalter herrschenden Liebesfreiheit – und zwar im Sinne einer Freiheit zur Liebe – bei der Rezeption der Bukolik in der Renaissance den idealen Fluchtpunkt bildet.² Der Aspekt der Sozialisierung steht mit dem der Naturalisierung in engem Zusammenhang. Da Liebe einen natürlichen Teil des Schäferlebens bildet und weitgehend von gesellschaftlichen Zwängen, insbesondere dem der Ehre, frei ist, herrschen im arkadischen Raum auch nicht die Kommunikationshindernisse bzw. -verbote, denen die Liebe im höfischen Raum unterliegt und die gerade in der spanischen *Cancionero*-Lyrik immer wieder thematisiert werden. Das Besingen von Liebesglück und Liebesunglück sowie der hierfür verantwortlichen Schäferinnen ist daher bei den Schäfern eine gemeinsame Angelegenheit, und die Liebe bildet – als Gegenstand der Lieder – den eigentlichen Zusammenhalt der Schäfergesellschaft.³ Der Aspekt der Ästhetisierung ist schließlich wieder eng mit dem der Sozialisierung verbunden: Er beruht einerseits auf einer der Situation des öffentlichen Vortrags entsprechenden Distanz zu der besungenen Liebeserfahrung und andererseits auf der der pastoralen Dichtung von Anfang an inhärenten Selbstreferentialität.⁴ Natürlich stellen diese Tendenzen keine radikale

² Petriconi stellt mit Bezug auf die sechste Ekloge aus Sannazaros *Arcadia* fest: „das neue Arkadien ist zwar ein unvollkommenes, aber eben doch Abbild dieses goldenen Zeitalters, in dem die Liebesfreiheit galt. Mit anderen Worten, das Schäfertum, oder wenn man so will, das Schäferkostüm ist die literarische Einkleidung, um Liebe und Liebende ohne Rücksicht auf moralische, gesellschaftliche oder sonstige Bindungen darzustellen, die es in jener Welt nicht gibt“ (Petriconi 1948: 191-192).

³ Zu diesem Aspekt der Bukolik siehe vor allem Alpers (1997: 79-134).

⁴ Zum besonderen Fiktionscharakter der frühneuzeitlichen Bukolik siehe Iser (1993: 60-157).

Erneuerung dar, da sie auch in der vorhergehenden Liebeslyrik schon mehr oder weniger deutlich angelegt sind. Gleichwohl ist für die Bukolik eine Akzentuierung der Natürlichkeit der Liebe, ihres zentralen Stellenwerts als sozialer Tatsache sowie der ästhetischen Inszenierung der Liebeserfahrung in besonderer Weise charakteristisch.

Im Hinblick auf die Eklogen Garcilasos ist nun allerdings festzustellen, dass sich hier diese Merkmale der bukolischen Liebesdarstellung nur teilweise oder nur in stark modifizierter Weise wiederfinden. Vor allem gilt dies für das erste Merkmal der Naturalisierung, das ja in gewisser Weise die Grundlage für die beiden anderen bildet und auf das ich mich im Folgenden auch konzentrieren werde. Der Grund für Garcilasos spezifische Ausgestaltung der bukolischen Liebesdarstellung liegt darin, dass die für die Renaissance typischen Positivierungstendenzen,⁵ für die die Bukolik als paradigmatisch angesehen werden kann, bei ihm auf eine noch spätmittelalterliche Liebeskonzeption treffen: die überwiegend pessimistische Konzeption der *Cancioneros* und der *novela sentimental* mit der ihr eigenen Vorstellung eines sündhaften und den Liebenden von sich selbst entfremdenden *loco amor*. Dieses Spannungsverhältnis erfährt in den drei Eklogen eine je unterschiedliche Gestaltung, die ich nun näher beschreiben will. Dabei ist es ein Leitgedanke, der die folgenden Überlegungen begleiten soll, dass die alte Vorstellung von der Alterität der Liebe bei Garcilaso mit einer neuen, sich im Renaissancedenken ausbildenden Vorstellung von der Alterität der Natur zusammengeführt wird. Ich beginne mit der zweiten Ekloge, die wahrscheinlich als erste abgefasst wurde, um dann die Besprechung der ersten und der dritten Ekloge anzuschließen.⁶

⁵ Diese Positivierungstendenzen sind sowohl durch die Antikerezeption motiviert – sowohl im Hinblick auf den neoplatonischen als auch auf hedonistische Diskurse (zu dieser Diversifizierung der Liebesdiskurse siehe Hempfer (1991: 22-38) – als auch durch eine für die Frühe Neuzeit insgesamt merkmalfähige „affirmation of ordinary life“ (Taylor 1989: 211-302), der die oben schon genannten Aspekte der Naturalisierung und der Sozialisierung der Liebe entsprechen.

⁶ Meine Lektüre der Eklogen verdankt zahlreiche Anregungen der Bonner Dissertation von Brigitte Mager (2003). In ihrer Arbeit, die das gesamte Werk von Garcilaso de la Vega in den Blick nimmt, will Mager nachweisen, dass die *Imitatio* bei Garcilaso eine überwiegend kritische Funktion hat und häufig zur pointierten ironischen Infragestellung von kanonisierten Diskursen und anthropologischen Konzeptionen der Renaissance eingesetzt wird.

2. *Egloga II*: Liebe als Störung der Natur

Garcilasos zweite Ekloge hat bekanntlich zwei recht unterschiedliche Hälften. Der erste Teil handelt von der unglücklichen Liebe des Hirten Albanio, der aufgrund seiner Zurückweisung durch Camila in geistige Umnachtung verfällt. In seinem Wahn wird ihm die Fürsorge der befreundeten Schäfer Salicio und Nemoroso zuteil, wobei letzterer die Heilung durch den Magier Severo in Aussicht stellt. Zuvor jedoch erzählt Nemoroso im zweiten Teil der Ekloge die Geschichte des Geschlechtes der Herzöge von Alba, wie er sie von Severo erfahren hat – der wiederum bezieht seine Kenntnisse vom Flussgott des Tormes –, wobei er den zu Garcilasos Zeit den Herzogstitel führenden Fernando in den Mittelpunkt stellt. Wie in der jüngeren Kritik (Rivers 1972, García Galiano 2000) in Auseinandersetzung mit dem traditionellen Vorwurf der Heterogenität betont wird, sind die beiden ungleichen Hälften thematisch durch eine sie umgreifende Grundopposition miteinander verknüpft: durch die Opposition zwischen leidenschaftlichem Selbstverlust, wie er durch die Figur des Albanio repräsentiert wird, und den in der Figur des Fernando verkörperten höfischen Tugenden, die diesen sowohl in der Liebe – als glücklichen Ehemann – als auch im Krieg – im Dienst von Karl V. – zum Erfolg führen.

Allerdings ist nun schon der erste, im engeren Sinne bukolische Teil oppositiv strukturiert. Diese Oppositionsstruktur hängt eng mit dem Naturkontext zusammen. Entsprechend der bukolischen Tradition bildet der pastorale *locus amoenus* einen Korrespondenzraum für glückliche Formen des Daseins. Im Falle Albanios korrespondiert die schöne Natur mit der ersten, unschuldigen Phase seiner Liebe, in der er in geschwisterlicher Verbundenheit mit Camila aufwuchs. So beschwören die klare Quelle und der sie umgebende Lustort bei Albanio zu Beginn der Ekloge Erinnerungen an schönere Zeiten herauf, an die Zeiten “de un amor sano y lleno de pureza” (V. 184). Zugleich erinnert die Quelle aber auch an das Ende des Liebesglücks, da Albanio den Spiegel ihrer Wasseroberfläche als Medium eines Liebesgeständnisses benutzte, das von Camila brüsk abgewiesen wurde: “En vuestra claridad vi mi alegría/ escurecerse toda y enturbiarse” (V. 7-8). Die in sinnliches Begehren transformierte Liebe bedeutet somit eine Störung und Trübung des pastoralen Naturkontexts. Entsprechend negativ lautet dann auch Albanios eigene Kommentierung des Wandels seiner

Gefühle, wobei er sich deutlich an neoplatonischen Bewertungsmaßstäben orientiert: Die “tan sencilla/ y tan pura amistad” (V. 314-315), die sich mit dem Anblick der Schönheit – dem “placer de miralla” (V. 320) – begnügte, ist zu einem “fiero desear” (V. 321) geworden; und dies hat zur Folge, dass Camilas Abwesenheit Höllenqualen verursacht. Im Kontext dieser neoplatonisch fundierten Beschreibung der mit der sinnlichen Liebe verbundenen Nachteile kehren Schlüsselwörter der höfischen Lyriktradition wieder: Albanios Begehren ist ein mit “gran culpa” verbundener “loco error” (V. 497, 489), und das Ausbleiben von Erfüllung bedeutet “cruda muerte” und “infierno” (V. 324-325). Albanio hat also mit dem Abstieg von der seelischen zur sinnlichen Liebe bzw. mit dem Rückfall in das verzehrende Begehren der höfischen Tradition den Einklang mit der Natur verloren. Ein Verweis auf einen solchen Bruch der Naturordnung ist auch darin enthalten, dass von Camila gesagt wird, sie sei dem Dienst der Diana geweiht. Diana als Schutzgöttin Arkadiens und der arkadischen Dichtung ist hier auch die für pastorale Keuschheit einstehende Autorität, deren Gebote Albanio gröblich missachtet. Die letzten Stufen der Entfremdung von der Natur – und zwar vor allem von der eigenen – erreicht Albanio dann durch seinen Wahn und seinen Selbstmordversuch. Im markanten Gegensatz zum intertextuellen Bezugspunkt, der Geschichte des Carino in Sannazaros *Arcadia* (VIII), gibt es hier zunächst auch kein versöhnliches Ende. Während Carino durch den Anblick zweier Tauben und darauf durch die mitleidsvolle Intervention seiner Angebeteten von seinem Vorhaben abgebracht wird, scheitert Albanios selbstmörderische Absicht daran, dass ihn ein Windstoß unsanft auf den Rücken wirft.

Wie Albanios Geschichte zeigt, ist man im arkadischen Ambiente der zweiten Ekloge recht weit von der von Petriconi gerühmten “Liebesfreiheit” entfernt. Vielmehr entspricht dem Naturkontext nur das Ideal einer reinen, seelischen Liebe, wohingegen die körperliche Erfüllung streng tabuiert ist. Darüber hinaus repräsentieren nun aber die anderen beiden Hauptfiguren, Salicio und Nemoroso, einen Zustand, der noch weiter von der mit dem Goldenen Zeitalter assoziierten Liebesvorstellung entfernt ist: nämlich die Freiheit von der Liebe. So preist sich Nemoroso glücklich, dass Severo ihn von einem “amor insano” (V. 1093) kuriert hat, und will daher auch Albanio das segensreiche Wirken des Magiers angedeihen lassen. In ähnlicher Weise gibt

Salicio zu verstehen, die Leiden der Liebe kennen gelernt und überwunden zu haben (V. 347-349). Dabei ist es von besonderer Bedeutung, dass er gleich zu Beginn der Ekloge als Kontrastfigur zu Albanio eingeführt wird. Nach Albanios Liebesklage, in der dieser feststellt, dass sein Unglück ihn für die Naturschönheiten unempfänglich macht, tritt Salicio auf und rezitiert ein hyperbolisches Lob des Landlebens nach dem Muster des Horazschen "Beatus ille" (V. 38-76). Durch den Kontrast mit Albanio wird verdeutlicht, dass sich das von Salicio gerühmte sorgenfreie pastorale Leben nicht nur darin gründet, dass man von den Zwängen des sozialen Konkurrenzkampfs um Geld und Anerkennung befreit ist, sondern darüber hinaus auch die Freiheit von der Liebe voraussetzt.⁷

Die klare Oppositionsbeziehung, aufgrund deren Albanios wahnhafte Liebe in Gegensatz zum 'gesunden' pastoralen Kontext tritt, wird nun aber im Verlauf des Textes immer wieder destabilisiert. Diese Destabilisierungsstrategie nimmt schon am Texteingang bei der oppositiven Einführung von Albanio und Salicio ihren Anfang. So ist bereits das plakative Zitat des "Beatus ille", das ja auch bei Horaz ironisiert wird, als ironisches Dementi eines idealisierenden Naturkonzepts lesbar. Unübersehbar wird diese Ironie, als Salicio angesichts des schlafenden Albanio – ohne ihn erkannt zu haben – die Werke der Natur preist und sich dabei auf die segensreiche Wirkung des Schlafes bezieht. Denn dies gilt gerade nicht für Albanio, der auch im Traum keine Erlösung von seiner wahnhaften Liebe findet. Wenn also Salicio bewundernd feststellt, dass der Natur kaum Fehler unterlaufen – "cuán pocas obras cojas/ en el mundo son hechas por tu mano" (V. 80-81) –, so kann er das nur, weil er den Schlafenden noch nicht identifiziert hat. Denn der unglückliche Albanio, der sich selbst von seinen Träumen genarrt fühlt – "¡Ah, sueño, estás burlando!" (V. 114) –, ist offensichtlich nun gerade ein Beispiel für diese "obras cojas". Damit ist aber das von Salicio aufgerufene Konzept einer nach göttlichem Ratschluss und nach Maßgabe göttlicher Vollkommenheit agierenden Natur deutlich in Frage gestellt.

⁷ Ähnlich wird in Montemayors *Diana* die ideale pastorale Existenz als liebesfreier Zustand und nicht als Zustand der Liebesfreiheit charakterisiert. Sireno kann das Hirtendasein solange in ungetrübter Weise genießen, "hasta que el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan" (Montemayor 1991: 12).

Ein zweites Beispiel für die Destabilisierung der leitenden Oppositionsbeziehungen bildet die Jagdthematik, die vor allem in Albanios Erzählung seiner unglücklichen Liebesgeschichte eine besondere Rolle spielt. In enger Anlehnung an Sannazaro (*Arcadia*, VIII)⁸ wird hier dargestellt, wie sich Albanio und Camila in ihren glücklichen Kindheits- und Jugendtagen als Verehrer der Diana dem gemeinsamen Zeitvertreib der Jagd widmeten. Im Mittelpunkt stehen dabei die Vogeljagd und das Vergnügen, das die beiden angesichts des Leidens der gefangenen Tiere empfanden. Im Text korrespondiert die Jagd zunächst eindeutig mit der Phase der Unschuld; und so wird solche Lust an grausamer Tierquälerei wohl nur dem modernen Leser missfallen. Gleichwohl hat auch Garcilaso die Jagdepisode in einen Kontext eingerückt, der sie nicht ganz so unschuldig erscheinen lässt. Ausschlaggebend ist hierfür, dass Garcilaso die metaphorische Relation, die sich zwischen der Vogeljagd – vor allem aufgrund der Netze und Schlingen, die dabei verwendet werden – und dem Liebesgeschehen ergibt, im Vergleich mit Sannazaro deutlich akzentuiert hat (Boase 1988: 41-42). So wird der nach seinem durch den Wind vereitelten Selbstmordversuch auf dem Rücken liegende Albanio in derselben Pose beschrieben wie vorher die an den Boden gefesselte Krähe, mit der man ihre Artgenossen ins Verderben lockte (V. 273-274, 659). Die Ohnmacht der gejagten Vögel weist also auf Albanios Ohnmacht voraus, und – das ist noch gravierender – die Grausamkeit der Jäger auf die Grausamkeit der Geliebten. Dies wird besonders deutlich, als Camila nun anders als bei Sannazaro im Gewand einer Jägerin auftritt, die einen verwundeten Hirsch verfolgt (V. 720-733). Denn im Kontext der Ekloge wird Camila auf diese Weise nicht nur mit der Dido der *Aeneis* (IV, V. 68-74) korreliert, sondern es wird ihr auch die Rolle des die Liebeswunde verursachenden Amors zugewiesen. So bezieht sich Albanio, als er sie schlafend antrifft, auf ihre “mano poderosa de matarme” (V. 798). Von der Jägerin wird Camila dann aber zur Gejagten, als sie sich nur mit Mühe der heftigen Zudringlichkeiten Albanios erwehren kann. Bezeichnenderweise hatte sie ihre Mittagsruhe damit begründet, dass während der “siesta insana” nur die Männer dem Jagdgeschäft nachgehen (V. 740-741). Die Textbelege sollten ausreichen, um das oben eingeführte Argument zu verdeutlichen. Die

⁸ Zu einem ausführlichen Vergleich mit Sannazaro siehe Azar (1981: 78-119).

Jagd, die zunächst als Teil eines von sinnlicher Liebe freien und damit naturgerechten Daseins zur Darstellung kommt, ist gleichzeitig Metapher einer heftigen sinnlichen Liebe, bei der die beiden Partner abwechselnd die Positionen des Jägers und des Gejagten einnehmen. Die Opposition zwischen Keuschheit und sinnlicher Liebe kollabiert, die dem Dienst der Diana geweihte Jägerin verrichtet das Geschäft des Venus-Sohns Amor. Das Thema der Jagd gewinnt also dadurch eine dekonstruktive Funktion, dass es nicht nur eine gesunde und gewissermaßen naturgewollte Naturbeherrschung, sondern auch die Ohnmacht gegenüber einer unkontrollierbaren Triebnatur anzeigt.

Es bleibt noch anzumerken, dass auch die eingangs beschriebene oppositive Gesamtstruktur durch ähnliche Destabilisierungsprozesse betroffen ist. Eine genaue Lektüre zeigt, dass die Kontrastrelation zwischen dem unbeherrschten, seiner Leidenschaft ausgelieferten Albano und dem in höfischer Affektdämpfung geübten Fernando nicht immer ganz so deutlich ist, wie das manche der modernen Kritiker behaupten. Zwar hindert die erste Begegnung Fernandos mit seiner späteren Frau, bei der er sogleich in Liebe entbrennt, ihn nicht daran, zunächst im Krieg seine Tüchtigkeit zu beweisen, doch kann er dann am Hochzeitstag vor der Tür des ehelichen Schlafgemachs kaum noch gebändigt werden (V. 1415-1416). Ähnlich ungebändig zeigt er sich aber auch im Kriegsdienst. Angesichts der herannahenden Schlacht gegen die Türken wird er von einer so heftigen Gier nach Blut erfasst – „por colorar su lanza en turca sangre” (V. 1663) –, dass er sich wie ein vom Jagdfieber ergriffener irischer Windhund benimmt (V. 1666). Mit diesen teilweise schon von Herrera gerügten Brüchen des *decorum*⁹ gibt Garcilaso zu verstehen, dass die soziale Kanalisierung der Leidenschaften, auf der das höfische Verhaltensideal beruht, ein schwieriges und nie vollständig gelingendes Unterfangen ist. Die Einheit der Ekloge liegt also weniger in einem optimistischen Plädoyer für höfische Wesensart als in der Beförderung der eher pessi-

⁹ So kommentiert Herrera die Darstellung des Ungestüms des jungen Bräutigams auf folgende Weise: “[Garcilaso] deslustró mucho la limpieza y honestidad de toda esta descripcion” (Gallego Morell 1966: 530).

mistischen Einsicht, dass Liebe, Jagd und Krieg in ähnlicher Weise die Grenzen menschlicher Naturbeherrschung erkennen lassen.¹⁰

3. *Egloga I*: Liebe als natürliches Glück und als natürliche Fatalität

Garcilasos erste Ekloge besteht aus einem einleitenden Widmungsteil, der an den Vizekönig von Neapel gerichtet ist, und den Liebesklagen zweier Schäfer: Salicio klagt ähnlich wie Damon in Vergils achter Ekloge darüber, dass seine Geliebte – sie trägt den konnotationsreichen Namen Galatea¹¹ – einen anderen heiratet; Nemorosos Lied hat einen ernsteren Charakter, denn sein Thema ist der Tod Elis as im Kindbett. Die Ekloge präsentiert also – nach Albanios Liebeswahn – zwei weitere Fälle des pastoralen Liebesunglücks. Daher können wir an ihrem Beispiel die Frage weiter verfolgen, in welcher Weise Liebe und ihre negativen Konsequenzen dem pastoralen Kontext zugeordnet werden. Wir werden sehen, dass hier sowohl die Erfahrung des Liebesglücks als auch die negativen Aspekte der Liebeserfahrung sehr viel entschiedener als in der zweiten Ekloge mit der Darstellung des Naturkontexts verbunden werden. Liebe ist in der ersten Ekloge sowohl natürliches Glück als auch natürliche Fatalität.

Meine Argumentation kann zunächst an die wegweisenden Ausführungen von Alexander Parker über “Theme and Imagery in Garcilaso’s First Eclogue” anknüpfen. Parkers Ausgangspunkt ist die oppositive Bestimmung der beiden Fälle von Liebesunglück: “The rupture [der Bruch der Liebesbeziehung] is due to two causes: a natural cause (the death of the beloved) and an ‘unnatural’ one (the infidelity or indifference of the beloved)” (Parker 1948: 222). Im Folgenden zeigt Parker zunächst, in welcher Weise das Schicksal des eifersüchtigen Salicio in Relation zum pastoralen *locus amoenus* gesetzt wird. Wäh-

¹⁰ In entsprechender Weise diskutiert Mager (2003: 174-177) die Figurenkonzeption der Ekloge im Hinblick auf das von Greenblatt (1980) beschriebene Spannungsfeld des “Renaissance Self-Fashioning”.

¹¹ Die mit diesem Namen aufgerufene Reihe intertextueller Modelle umfasst die Behandlungen der Geschichte von Polyphem und der Nympe Galatea in Theokrits *Idyllen* (XI: “Der Kyklop”) und Ovids *Metamorphosen* (XIII, 789-869). Innerhalb von Vergils *Bucolica* betrifft die intertextuelle Relation neben der achten auch die zweite Ekloge, wo Corydon nach Art des Polyphem um den Alexis klagt.

rend die Glückserfahrung der erwiderten Liebe mit der harmonischen Frühlingsnatur korrespondierte (V. 99-104), fühlt sich der verlassene Salicio aus der ihn umgebenden Naturordnung ausgeschlossen. Es entspricht dieser Affirmation des natürlichen Charakters des Liebesglücks, dass Salicio Galateas Verhalten als widernatürlich einstuft. Der Vergleich Galateas mit einem von seiner ursprünglichen Stütze gewaltsam entfernten Efeu und die folgende Reihe von Adynata – wenn Galateas Beispiel Schule macht, werden Lamm und Wolf, Vögel und Schlangen in Zukunft vertrauten Umgang pflegen (V. 161-165) – verweisen auf einen Bruch der natürlichen Ordnung. Gegenseitige treue Liebe erscheint somit im ersten Teil der Ekloge als naturgerecht, das durch Untreue verursachte Liebesunglück hingegen als eine “violation of the natural order” (Parker 1948: 224). Diese naive Sicht der Dinge wird, wie Parker im Anschluss zeigt, im zweiten Teil der Ekloge in Frage gestellt. Einerseits wird hier wiederum – und zwar noch sehr viel deutlicher als im Falle Salicios – die erfüllte Liebe zugleich als ein Einssein mit der schönen Natur gefeiert. Andererseits zeigt sich die Natur nun aber aufgrund der natürlichen Ursache von Nemorosos Verlust als unvollkommen. So kann auch Nemorosos Unglück in einer dem Naturkontext entsprechenden Semantik, nämlich einer sich aus menschenfeindlicher Verwilderung, Nacht und Tod konstituierenden Isotopie natürlichen Elends, ihren Ausdruck finden. Parker konstatiert daher: “Nature herself pricks, tears and chokes the human happiness that she had herself fulfilled” (Parker 1948: 226).

Parkers Feststellungen sollen nun in einigen Punkten ergänzt und erweitert werden, welche die Relation von Natur und Liebesunglück betreffen. Dazu bietet vor allem der Schluss seines Aufsatzes Anlass, wo er das Naturbild der Ekloge in den Kontext des Neoplatonismus der Renaissance einrückt. Dort stellt Parker nun wieder eine harmonische, von einem “universal law of love” (Parker 1948: 227) geprägte Naturordnung in den Vordergrund, wie sie vor allem seiner Interpretation des ersten Teils der Ekloge entspricht.¹² Eine solche Ordnungsvorstellung ist aber auch schon dort nicht ungebrochen. Zunächst könnte man gegen Parker einwenden, dass er die spezifische Sprech-

¹² Zwar nennt Parker auch noch einmal die Infragestellungen dieser Naturordnung – ihre “violation” und ihre “limitations” –, macht aber keinen Versuch, sie in seine neoplatonische Interpretation zu integrieren.

situation von Salicios Klage nicht berücksichtigt. Denn es ist ja ein in seinem Selbstwertgefühl gekränkter Liebhaber, der sich hier auf das Naturgesetz beruft, um so die Geliebte ins Unrecht zu setzen. Vor allem aufgrund der Passagen, in denen Salicio sich wie die Vergilschen Modellfiguren Damon und Corydon – und darüber hinaus wie deren Modell, Theokrits und Ovids Polyphem – seines Reichtums und seiner Schönheit rühmt (V. 169-182), liegt der Ironieverdacht durchaus nahe. Wichtiger sind nun aber die Formulierungen, mit denen Salicio den Bruch der Naturordnung charakterisiert. Die Beschreibung von Galateas widernatürlichem Verhalten wird mit einem Bild eingeleitet, für das die Kommentatoren keinen überzeugenden intertextuellen Bezugspunkt nennen können. In einem auf sein Unheil vorausdeutenden Traum erlebt Salicio, wie sich der Tajo ein neues Bett sucht. Parker kommentiert zutreffend: “Nature no longer behaves as expected” (Parker 1948: 224). Allerdings lässt sich das nicht nur als ein Bruch der Naturordnung deuten, sondern auch als Hinweis auf die der Natur im Renaissancedenken zunehmend zugeschriebene Fähigkeit, Neues hervorzubringen.¹³ Die intertextuell als Bibelzitate (Jesaja, II, 65) und bei Ovid (*Ibis*, 41-42) belegten Adynata werden dadurch in einen neuen Kontext eingerückt. Wenn sie als Illustrationen dafür eingeführt werden, wie die Welt aufgrund von Galateas Beispiel nun “lo imposible y no pensado” (V. 156) verwirklichen könne, so lässt sich hier eine semantische Instabilität erkennen. Die starke Formulierung des “imposible” – dessen also, was *contra naturam* ist – wird durch das “no pensado” abgeschwächt, da es sich dann ja nur um eine bisher nicht bedachte Möglichkeit der Natur handelt. Untreue ist in einer solchen Sicht dann nicht eine Störung der Naturordnung, sondern ein Indiz dafür, dass eine solche auf universellen Gesetzen beruhende Ordnung gar nicht vorausgesetzt werden kann.¹⁴

Kommen wir nun zu Nemorosos elegischer Klage um die tote Elisa. Eine solche Totenklage im Rahmen eines idyllischen Naturraums

¹³ Siehe Stabile (1984), wo in diesem Zusammenhang auf Agrippa von Nettesheim, Cardano, Paracelsus, Campanella und Della Porta verwiesen wird.

¹⁴ Zu der zunehmenden Infragestellung eines “universal law” im Renaissancedenken siehe Haydn (1966: 131-175). Vgl. auch Blumenberg (²1988: 159-204), der hierbei dem Nominalismus eine zentrale Rolle zuschreibt.

gehört zu den Grundformen bukolischer Literatur¹⁵ und verweist zugleich auf Petrarcas *Canzoniere*. Diesem Muster entspricht es, dass der idyllische Naturraum zum Erinnerungsraum wird, der das vergangene Glück verbildlicht und damit den Verlust umso schmerzlicher erscheinen lässt. Wenn zugleich das gegenwärtige Unglück mit der Natur in Korrespondenz gesetzt wird, so ist auch das ganz traditionell. Allerdings spielt hier die Bukolik wohl eine wichtigere Rolle als das petrarkistische Modell, wo auch nach Lauras Tod die schönen Naturbilder dominieren. Doch erhält bei Garcilaso der Nexus zwischen dem vom Tod verursachten Liebesunglück und dem Bild einer unerbittlichen, menschenfeindlichen Natur wiederum – wie schon die Behandlung der Jagdthematik in der zweiten Ekloge – durch den Kontext eine besondere Prägnanz.

Dieser Kontext wird in erster Linie durch das narrative Substrat von Nemorosos Klage, die Sequenz von Liebesglück und Tod der Geliebten, konstituiert. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Episoden ist in der Forschung überwiegend auf der Basis der autobiographischen Deutungstradition konstruiert worden. Demnach verbirgt sich hinter Elisa die Hofdame Isabel Freire, die trotz ihrer Liebe zu Garcilaso einen anderen geheiratet hat – diese Situation hat man übrigens als Basis für Salicios Lied gesehen (Entwistle 1930; Lipmann 1983; Quinn 1983) – und dann nach der Geburt eines aus dieser Ehe hervorgegangenen Kindes gestorben ist. Diese angestammte, in jüngerer Zeit aber auch kritisierte Lesart (Iglesias Feijoo 1986) setzt sich einerseits völlig darüber hinweg, dass in Nemorosos Lied von einem anderen Mann gar nicht die Rede ist. Andererseits stellt sie einen Kausalzusammenhang, den der Text zwar nicht explizit benennt, aber doch zumindest nahe legt: die Annahme nämlich, dass Elisass Schwangerschaft und die für sie tödlich endende Geburt die Folgen des gemeinsamen Liebesglücks sind.¹⁶ Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass bei der Schilderung der schönen Vergangenheit auf eine sexuelle Dimension der Beziehung zumindest angespielt wird. So heißt es an einer Stelle, Nemoroso sei “durmiendo aquí algún hora”

¹⁵ Es sei nur an die Klage um Daphnis bei Theokrit (*Idyllen*, I) und Vergil (*Bucolica*, V) sowie an die Bion zugeschriebene Klage am Adonis erinnert.

¹⁶ Lipmann (1983: 66) stellt fest, dass sich diese Frage nur im Falle eines anonymen Manuskripts stellen könnte; Parker (1948), der nicht auf die biographische Lesart rekurriert, umgeht sie konsequent.

(V. 257) – also nach einem Schäferstündchen – neben Elisa erwacht; an anderer Stelle erinnert er sich an ein gemeinsames Blumenpflücken – “andábamos cogiendo tiernas flores” (V. 284) –, das durchaus im Sinne der berühmten Ausonius-Zeile “Collige, virgo, rosas” als Bild des Liebesvollzugs lesbar ist. Damit wird aber ein natürliches Liebesglück, das die pastorale Liebesfreiheit realisiert und dabei die sexuelle Dimension mit einschließt, in einen direkten Zusammenhang mit den tödlichen Folgen gebracht, welche die Liebe beim Naturvorgang der Geburt nach sich ziehen kann. Und zugleich stellt sich angesichts dieser Erfahrung natürlicher Fatalität – vor allem aus männlicher Perspektive – auch die Frage nach Verantwortung und Schuld. In einer solchen Lesart erfährt die durchaus traditionelle Trauersemantik des Textes eine markante Aktualisierung, da sie ganz in den Sog des Bildes der Geburts- und Todesnacht gerät. So wird die allabendlich hereinbrechende Nacht für Nemoroso zum Zeichen der “tenebrosa/ noche de tu partir” (V. 318-319); und die Klage über die “agudos filos de la muerte” (V. 262), die die “tela delicada” (V. 260) – den Lebensfaden oder aber auch das Lebensgewebe Elisas – durchschnitten haben, führt über den Schmerz angesichts der “dureza de la muerte airada” (V. 340) zur Evokation des “duro trance de Lucina” (V. 371), also zur Geburtssituation selbst. Es bildet sich somit ein Assoziationsgeflecht, in dem der Tod Elisas sehr deutlich mit Vorstellungen vom gewaltsamen Charakter des Geburtsvorgangs verknüpft wird und das möglicherweise auch den Zeugungsvorgang in diesen sehr ernsten Kontext einrückt.¹⁷

Ein Wort noch zur Rolle der Geburtsgöttin Lucina, die von Garcilaso in durchaus üblicher Weise mit Diana und der häufig mit ihr gleichgesetzten Mondgöttin Semele identifiziert wird. Elisa muss sterben, weil Lucina ihr Flehen um Beistand nicht erhört. Sie zeigt sich hiermit als “cruda, inexorable diosa” (V. 376-377), und dies umso mehr, als sie möglicherweise aus einem frivolen Grund ihre Schutzfunktion vernachlässigt hat. “¿Íbate tanto en un pastor dormido?” (V. 381) – so lautet die vorwurfsvolle Frage Nemorosos. Ist Lucina bzw. Diana/Semele also nur deshalb nicht gekommen, weil sie Endymion, ihren Geliebten, aufsuchen wollte? Mit dem mythologischen

¹⁷ Hier folge ich der Interpretation von Mager (2003: 144-151), die diesen Zusammenhang sehr eindringlich herausgearbeitet hat.

Beispiel göttlicher Liebesfreiheit wird hier also das Ideal der arkadischen Liebesfreiheit noch einmal zitiert – allerdings in einem Kontext, der dieses Ideal in brutaler Weise dementiert. Denn über dieses Mythenzitat wird das Bild einer von christlichen Providenzvorstellungen weit entfernten Natur modelliert, die in ihrem Streben nach Liebe und Lust eine grausame Gleichgültigkeit an den Tag legt. So ist es denn auch nur konsequent, wenn Nemoroso seine Wiedersehenshoffnungen auf die supralunare Welt jenseits der Einflussphäre von Diana, nämlich auf die der Venus unterstehende “tercera rueda” (V. 400) richtet.

4. *Egloga III: Der locus amoenus als Ort der Ästhetisierung des Liebesunglücks*

Auch in der dritten Ekloge steht die Darstellung pastoralen Liebesunglücks im Mittelpunkt. Das gilt vor allem für den auf die Widmungsstrophen folgenden zentralen Teil, in dem vier Flussnymphen am Ufer des Tajo damit beschäftigt sind, Bildnisse zu sticken, die vom Sprecher der Ekloge in Form einer kunstvollen Ekphrasis dargeboten werden. Ihr Gegenstand sind vier katastrophal endende Liebesgeschichten, die in den ersten drei Fällen auf mythischen Stoffen beruhen. Filódoces Stickwerk zeigt verschiedene Szenen des Orpheusmythos, wobei das Bild der nach dem Schlangenbiss tot im Gras liegenden Eurydike besonders ausführlich geschildert wird. Dinámene stellt den Daphnemythos dar und rückt dabei den Augenblick der Verwandlung und den trauernden Apoll in den Vordergrund. In deutlicher Steigerung zeigt Clímenes Bild den Tod des Adonis mit besonderer Akzentuierung der blutenden, die weißen Rosen rot färbenden Wunde. Am ausführlichsten wird Nises Bild beschrieben, das der mythologischen Serie ein modernes Sujet anfügt, nämlich den Tod Elisas. Allerdings wird diese Darstellung durch eine Reihe von motivischen und semantischen Parallelen eng in den mythologischen Kontext eingebunden (Paterson 1977). Besonders gilt dies für die Darstellung der toten Elisa, von der es heißt, sie liege als “ninfa muerta” (V. 224) “entre las hierbas degollada” (V. 230)¹⁸ im Kreise klagender Waldgöttinnen. Über die Bedeutung und – möglicherweise – intertextuelle Motivie-

¹⁸ Die zitierte Ausgabe (Garcilaso 1995) emendiert durch “igualada”, setzt sich aber ausführlich mit der auf die erste Ausgabe zurückgehenden Variante “degollada” auseinander.

rung des schockierenden “degollada” ist viel gerätselt worden. Gleichwohl ist Garcilasos Intention offensichtlich, denn auf diese Weise wird Elisas Tod nicht nur mit dem der in ähnlicher Pose geschilderten Eurydike, sondern auch mit dem blutigen Ende von Adonis vergleichbar.

Die dritte Ekloge zeigt damit einen pastoralen Raum, der einerseits hochgradig mythologisch ausgestaffiert ist – sowohl im Hinblick auf die von der Präsenz der Flussnympfen geprägte primäre Erzählebene als auch auf die dargestellten Liebesepisoden – und andererseits ausgesprochen idyllische Züge aufweist. Letzteres gilt in besonderer Weise für das schattige Plätzchen am Tajo-Ufer, das sich die Nymphen für ihren Landgang auserkoren haben. Doch auch in den durch die Ekphrasis vergegenwärtigten bildlichen Darstellungen dominieren die harmonischen Naturbilder, denn Eurydike, Adonis und Elisa werden in ähnlicher Weise inmitten einer Blumenwiese präsentiert. Damit finden wir aber in dieser Ekloge eine Engführung von Liebeskatastrophen und Naturschönheit, die gegenüber der semantischen Struktur der früheren Eklogen ein Novum darstellt. Diese Engführung ergibt sich vor allem daraus, dass hier – jedenfalls im Mittelteil der Ekloge – die Phase des Liebesglücks, die üblicherweise mit der Naturschönheit korrespondiert, ganz ausgespart wird. Die Nymphen entsprechen zwar in ihrem erotischen Liebreiz dem idyllischen Ambiente, kennen aber die Liebe nur vom Hörensagen. Im Falle der von ihnen dargestellten Liebesgeschichten ist der Fokus ganz auf das katastrophale Ende gerichtet, eine glücklichere Vergangenheit wird im Gegensatz zu den vorhergehenden Eklogen nicht evoziert. Vielmehr treffen hier ideal-schöne Natur und gewaltsam endende Leidenschaft unmittelbar aufeinander; und dabei wird diese gewaltsame Zerstörung der Liebe durch die mythische Einkleidung als integraler Teil der arkadischen Natur, ja als naturbedingt ausgewiesen.¹⁹ Göttliche Liebesfreiheit endet in den zitierten Mythen katastrophal und dementiert somit die Idealvorstellung von der Liebesfreiheit im Goldenen Zeitalter. Wenn der Tod der Elisa durch die Formulierung von der “ninfa degollada”

¹⁹ Paterson (1977: 84) weist unter Bezugnahme auf Angelo Polizianos *Liber miscellaneorum* darauf hin, dass der Tod des Adonis dem Mars angelastet werden könnte; McVay (1993: 27) will Elisa auch in der dritten Ekloge als Opfer der Diana sehen. Beide unterstreichen damit die in den Mythenzitate enthaltenen Gewaltkonnotationen.

besonders emphatisch in diesen Zusammenhang eingerückt wird, so bestätigt dies natürlich die im Zusammenhang mit der ersten Ekloge getroffenen Feststellungen. Noch deutlicher als dort wird Elis as Ende auf einen naturbedingten Nexus von Liebe und Tod zurückgeführt.²⁰

Allerdings ist der Ton der Ekloge nun keineswegs von der Bitterkeit geprägt, die solche Einsichten nahe legen würden. Vielmehr steht die beschriebene Engführung von Naturschönheit und Liebesunglück im Dienst einer radikalen Ästhetisierung, denn von Anfang an ist hier der arkadische Raum ausschließlich ein Raum der Kunst. So treten in diesem Fall – wieder beziehe ich mich auf den Mittelteil – keine Schäfer auf, die ihr eigenes Leid besingen, sondern Nymphen, die fremdes und – in den ersten drei Fällen – längst vergangenes Unglück zur Darstellung bringen. Das durch diese Konstellation motivierte Verfahren der Ekphrasis trägt dabei in besonderer Weise zum Effekt ästhetischer Distanzierung bei. Auch wenn auf diese Weise Liebesunglück in erster Linie als ästhetisches Faszinosum erscheint, sind damit existentielle Implikationen nicht ausgeschlossen. Vielmehr kann angenommen werden – vor allem auch vor dem Hintergrund der vorangehenden Eklogen –, dass gerade das Fehlen einer natürlichen Glücksordnung, das im bukolischen Diskurs ja besonders prägnant thematisiert werden kann, das Schaffen einer ästhetischen Ordnung motiviert. Die existentielle Ungeschütztheit eines der Kontingenzerfahrung sinnlos zerstörter Liebe ausgesetzten Subjekts fände damit in der ästhetischen Inszenierung ihren Gegenpol.

Noch ein kurzes Wort zum Ende der Ekloge, das hier ja nicht ganz ausgespart werden darf. Der Text schließt mit einem von den Nymphen belauschten Wechselgesang zweier Schäfer, der sich eng an die Vergilschen Modelltexte, insbesondere die siebte Ekloge, anlehnt. Hier wird noch einmal in topischen, dabei sehr kunstvoll ausgestalteten Bildern die Natur als Korrespondenzraum für Liebesglück und Liebesleid gefeiert. Der Ton ist nun überwiegend optimistisch, da beide Schäfer, Alcino und Tireno, sich offenbar der Gunst ihrer Schäferinnen erfreuen und daher sehnsuchtsvoll die Nacht erwarten. Dieser sehr konventionelle Ausklang der Ekloge, der zunächst befremden

²⁰ Zu den möglichen intertextuellen Modellen für das Bild der “ninfa degollada” siehe Martínez-López (1972). Meines Erachtens mit Recht sieht er darin einen “innegable deseo de violencia” (17), der letztlich auf Garcilasos Prägung durch die Tradition des “amor cortés” beruht (19).

mag, fügt sich in doppelter Weise in die vorgeschlagene Lesart ein. Einerseits verdeutlicht dieser Schluss einmal mehr die ästhetische Kompetenz Garcilasos, die auch bei einer schulmäßigen Form der *Imitatio* den Vergleich mit den Alten nicht zu scheuen braucht. Andererseits aber ist er als nostalgisches Zitat lesbar: als Zitat nämlich einer Bukolik, welche die Funktion einer sehnsuchtsvollen Evokation natürlicher Harmonie noch erfüllen konnte. Wenn dies bei Garcilaso nicht mehr in ungebrochener Weise möglich ist, so ist dies ein Zeichen eines sich wandelnden Naturverhältnisses. Dabei sind wohl vor allem zwei Aspekte festzuhalten: einerseits die Ausbildung der Vorstellung einer von kontingenten Prozessen geprägten Natur, andererseits die wachsende Distanz des Menschen zu einer zunehmend objektivierten Natur, der er als "disengaged subject" (Taylor 1989: 143-158, 159) gegenübertritt. Angesichts dieser Symptome eines neuen Alteritätsverhältnisses kann aber der Naturkontext von Garcilasos Arkadien um so prägnanter in den Dienst jener pessimistischen Liebesdarstellung treten, die sein ganzes Werk durchzieht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.

Sekundärliteratur

Alpers, Paul (1997): *What is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press.

Azar, Inés (1981): *Discurso retórico y mundo pastoral en la 'Égloga Segunda' de Garcilaso*. Amsterdam: Benjamins, S. 78-119.

Blumenberg, Hans (²1988): *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Boase, Roger (1988): "The Meaning of the Crow-Hunting Episode in Garcilaso's *Égloga Segunda* (II, 260-95)". In: *Journal of Hispanic Philology*, 13 (Hammond): S. 41-48.

Entwistle, William James (1930): "La Date de l'*Égloga Primera* de Garcilaso de la Vega". In: *Bulletin Hispanique*, 32 (Bordeaux): S. 254-256.

Gallego Morell, Antonio (1966): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Granada: Universidad de Granada.

- García Galiano, Ángel (2000): "Relectura de la *Égloga II*". In: *Revista de literatura*, 62 (Madrid): S. 19-40.
- Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haydn, Hiram (1966): *The Counter-Renaissance*. Gloucester, Massachusetts: Smith.
- Hempfer, Klaus W. (1991): "Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissancelyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)". In: Titzmann, Michael (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer, S. 7-43.
- Iglesias Feijoo, Luis (1986): "Lectura de la *Égloga I*". In: García de la Concha, Victor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 61-82.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lipmann, Stephen H. (1983): "On the significance of the 'Trance de Lucina' in Garcilaso's First Eclogue". In: *Neophilologus*, 67 (Amsterdam): S. 65-70.
- McVay, Ted (1993): "The Goddess Diana and the 'ninfa degollada' in Garcilaso's *Égloga III*". In: *Hispanófila*, 109 (Chapel Hill, North Carolina): S. 19-31.
- Mager, Brigitte (2003): *Imitatio im Wandel. Experiment und Innovation im Werk von Garcilaso de la Vega*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Martínez-López, Enrique (1972): "Sobre 'aquella bestialidad' de Garcilaso (*Égloga III*, 230)". In: *Publications of the Modern Language Association*, 87 (New York): S. 12-25.
- Montemayor, Jorge de (1991): *La Diana* (hrsg. von Asunción Rallo). Madrid: Cátedra.
- Parker, Alexander A. (1948): "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue". In: *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (Liverpool): S. 222-227.
- Paterson, Alan K. G. (1977): "Ecphrasis in Garcilaso's *Égloga Tercera*". In: *Modern Language Review*, 72 (Edinburgh): S. 73-92.
- Petriconi, Hellmuth (1948): "Das neue Arkadien". In: *Antike und Abendland*, 3 (Berlin): S. 187-200.
- Quinn, David (1983): "Garcilaso's *Égloga Primera*. Autobiography or Art?". In: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Foreign Literature*, 37, 2 (New York): S. 147-164.
- Rivers, Elias L. (1972): "Nymphs, Shepherds and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue". In: *Philological Quarterly*, 52 (University of Iowa): S. 123-134.
- Stabile, Giorgio (1984): "Natur. IV. Humanismus und Renaissance". In: Gründer, Karlfried/Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: S. 455-468.
- Taylor, Charles (1989): *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.